



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



FILMANDO LA HISTORIA. LA PINTURA DE GOYA COMO REFERENTE VISUAL EN EL CINE HISTÓRICO ESPAÑOL

EVA OTERO VÁZQUEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Señalar que la herencia pictórica es la fuente principal de la que disponemos a la hora de documentarnos visualmente en relación al pasado resulta una obviedad. En el caso de Goya y su época, la obra del pintor es un referente para el cine en múltiples ocasiones y no sólo en aquellas películas que atañen a su vida, sino que otros muchos filmes requieren de las iconografías goyescas como medio de relato de ciertos sucesos históricos, generalmente vinculados a episodios de la Guerra de la Independencia.

Este artículo propone un acercamiento a las relaciones entre lo pictórico y lo filmico, un vínculo tan prolífico que nos permite conocer los rostros de los personajes históricos a través de los retratos, relacionar las imágenes de la Guerra con grabados y lienzos, o adentrarnos en la sociedad de la época atendiendo a algunas de las obras más conocidas del pintor.

Palabras clave: Pintura, Cine, Goya, Guerra de la Independencia

Title: FILMING HISTORY. GOYA'S PAINTING AS A VISUAL REFERENCE IN THE SPANISH HISTORICAL CINEMA.

Abstract

It is obvious noted that the pictorial heritage is the main source available to us when we need to visually document ourselves in relation to the past. In the case of Goya and his era, the painter's work is a reference point for film on multiple occasions and not only in those films concerning his live, but many other films require the "goyesca's" iconography as a means of account of certain historical events, generally linked to episodes of the Spanish War of Independence.

This article proposes an approach to relations between painting and cinema, such a prolific link that allows us to know the faces of historical figures through portraits, relate the images of war with engravings and paintings, or get into the contemporary society through some of the best known works of the painter.

Keywords: Painting, Film, Goya, Spanish War of Independence.

EL RETRATO COMO ROSTRO DE LA HISTORIA.

Los retratos son el primer medio físico del que disponemos a la hora de poner rostro a los personajes que conformaron la Historia. Desde estas páginas vamos a acercarnos a los retratos “pictofílmicos”, aquellos lienzos goyescos que nos ayudan a poner cara a tantos personajes de la época y que luego veremos en el cine.

A lo largo de su vida, Goya se retrata a sí mismo en varias ocasiones y circunstancias, por lo que tenemos imágenes desde 1773 hasta 1824, es decir, desde que llega a Madrid de su viaje a Italia con veintisiete años hasta los setenta y ocho, cuatro años antes de su muerte. Además de los autorretratos, para la construcción del personaje fílmico hay que tener en cuenta el retrato que de él hizo Vicente López³⁸⁷, sucesor de Goya como pintor de cámara de Fernando VII, una obra que sirve como modelo para toda la imaginería del pintor que llega hasta nuestro días.

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999) es, por su planteamiento narrativo en *flash-back*, el mejor ejemplo para aproximarnos a la evolución fílmica de la imagen del pintor ya que, en la ciudad francesa, desde el ocaso de sus días y siguiendo las pautas estéticas que Vicente López refleja en su retrato (imagen 1), reflexiona sobre lo que ha sido su vida desde sus primeros años en la Corte de Carlos IV. El parecido de Francisco Rabal con el genio de Fuendetodos es incuestionable (imagen 2). En su interpretación³⁸⁸ ha sabido abstraer a la perfección la psicología del pintor que López plasma en el lienzo a través del ceño fruncido, como enfadado, y una mirada profunda, dura, que nos remite a una fuerte personalidad. El vestuario, de la mano de Pedro Moreno³⁸⁹, compuesto por levita y pantalón gris amarronado, chaleco y corbata de chorreras, lo vincula definitivamente con el personaje del cuadro.

Una de las imágenes más recurrentes en los *biopic* sobre Goya es el *Autorretrato en el taller*³⁹⁰. El lienzo muestra al pintor ejerciendo su oficio con un sombrero con el ala rodeado de velas (imagen 3) porque, como sabemos por un escrito de su hijo Javier, “los últimos toques para el mejor efecto de un cuadro los daba de noche, con luz artificial”³⁹¹. La representación de este lienzo en películas como *Goya en Burdeos* o en *Los fantasmas de Goya*

³⁸⁷ Vicente López: *El pintor Francisco de Goya* (1826), Museo del Prado.

³⁸⁸ A lo largo de su carrera, Francisco Rabal interpretó a Goya en tres ocasiones: *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1983) y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999).

³⁸⁹ Pedro Moreno fue premiado con un Goya de la Academia de cine en el año 2000 como mejor diseño de vestuario por *Goya en Burdeos*.

³⁹⁰ Francisco de Goya: *Autorretrato en el taller* (1790-1795), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

³⁹¹ MENA MARQUÉS, M.: *Goya*. Madrid, Unidad Editorial, 2005, p. 108

(Milos Forman, 2006) ofrece planteamientos distintos. Saura utiliza la imagen como parte de la penumbra de la estancia en la que el pintor realiza las *Pinturas Negras* infundiéndole artificiosidad al ambiente y alejándose del enfoque original del lienzo: no se corresponde la indumentaria, ni la pose, ni el semblante ni tampoco la escena; sólo interesa la teatralidad que aporta el efecto lumínico de las velas. Stellan Skarsgård interpreta a Goya en el film de Forman y pinta en un caballete su autorretrato (imagen 5): porta la chaqueta de terciopelo con vueltas rojas, el chaleco rayado, el calzón y manoletinas en los pies. Además, la escena es similar al original e incluso mantiene el foco de luz que aporta la ventana.

Dentro de los autorretratos, *Goya asistido por el doctor Arrieta*³⁹² (imagen 6) es interesante para el tema que nos ocupa, ya que esta obra viene a la mente del espectador al visionar la escena en *Goya en Burdeos* pero, en realidad, ofrece grandes diferencias con respecto al original. No es exactamente una representación del cuadro, no coincide el físico del médico ni el del pintor, ni la indumentaria ni el lecho, tampoco la luz. Mientras que en el lienzo podemos observar la presencia de varias personas, el *film* abstrae la escena principal: la intimidad de una visita del doctor a su paciente. La oscuridad con la que fue concebida la escena en el óleo oculta las características de la estancia en la que reposa el artista, pero este escenario no funciona en la historia que Saura quiere contar. En contraposición, la película nos sitúa en una habitación blanca con una cenefa azulejada centrada por una cama de forja en la que Goya lucha por recuperarse. Quizá este cambio obedezca a la intención de Saura de situar la acción en Andalucía, región en la que Goya padece la grave enfermedad que lo dejará sordo en 1792. Estamos ante un lienzo firmado en 1820 por el propio autor y dedicado al médico que lo curó de una enfermedad padecida en 1819: *Goya agradecido, a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con q. le salvó la vida en su aguda y/ peligrosa enfermedad, padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820*. La adaptación de la escena a un suceso que había acontecido veinte años antes, por lo tanto, a unos personajes más jóvenes y a una residencia diferente, justificaría las modificaciones del lienzo en la película.

Pero analizar cada uno de los retratos filmicos de Goya no está dentro de las pretensiones de este escrito ya que, debido a los numerosos autorretratos de los que disponemos y las diversas ocasiones en las que la vida del pintor o su presencia en determinados sucesos ha sido llevada al cine, tendríamos material para un artículo en sí mismo.

³⁹² Francisco de Goya: *Goya asistido por el doctor Arrieta* (1820), Institute of Arts de Minneapolis.

REALEZA Y NOBLEZA EN LOS PINCELES DE GOYA

En sus ochenta y dos años de vida, Francisco de Goya conoció los reinados de cuatro monarcas y fue testigo de una tremenda sucesión de hechos políticos³⁹³ y sociales que marcaron enormemente su vida y cuyo testimonio ha dejado presente en su obra. A través de su pintura nos adentramos en las distintas clases de la sociedad. Por un lado, el mundo cortesano y aristocrático y, por otro, el pueblo, con sus costumbres, fiestas y romerías. Sus lienzos como base o inspiración nos ayudan a poner cara a muchos personajes de la época: reyes, nobles, políticos... aunque, dentro del tema que nos ocupa, el cine, estaremos frecuentemente ante imágenes manipuladas y utilizadas de acuerdo a los intereses del director.

Durante el reinado de Carlos III, el pintor, tras retratar a la familia del infante don Luis en Arenas de San Pedro en 1784, adquiere cierta popularidad entre las familias nobiliarias de la capital, hecho que lo lleva a trabajar para los duques de Medinaceli o los duques de Osuna. *El duque de Osuna y sus hijos*³⁹⁴ (imagen 8) es un retrato en grupo que reconocemos durante los primeros minutos de *Goya en Burdeos*. La pintura de Goya presenta al aristócrata de pie a la izquierda de la duquesa, que está sentada en una silla, rodeados de sus cuatro hijos: dos niños y dos niñas. Una de las niñas le da la mano al padre, un niño y una niña se apoyan en el regazo de su madre mientras que el más pequeño de sus hijos permanece en un cojín a los pies de su progenitora. Saura, en *Goya en Burdeos*, cambia la disposición de las figuras con respecto al lienzo (imagen 9): el matrimonio está sentado en un sofá con un niño entre ambos y hay dos niñas de pie al lado de su madre. Los niños mantienen el peinado y la indumentaria ideados por Goya, los padres no exactamente pero, en cualquier caso, visten con la moda francesa imperante en el estamento al que pertenecen. Aunque la reproducción no sea exacta, Saura conserva la esencia de la misma, lo que hace que el espectador identifique el cuadro a primera vista.

Desde el punto de vista del cine, si hay una noble que sobresale por encima de su estirpe y, por qué no decirlo, incluso sobre la familia real, esa es María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba. Por su coetaneidad, ambas estrenadas en el último trimestre de 1999, traemos a colación *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Goya en Burdeos*, puesto que nos ofrecen distintos caracteres para un mismo personaje.

³⁹³ El despotismo ilustrado, el motín de Esquilache, la Revolución francesa, el gobierno arbitrario de Godoy, la Guerra de la Independencia, la llegada al poder de Fernando VII y el Sexenio absolutista, el Trienio constitucional y un exilio en Burdeos, donde fallece en abril de 1828.

³⁹⁴ Francisco de Goya: *EL duque de Osuna y sus hijos* (1788), Museo Nacional del Prado, Madrid.

La escenografía palatina y los exteriores, así como el vestuario, hace que nos refiramos a *Volavérunt* como una película de Historia. Cayetana vive en una corte de lujos y escenarios barroquizantes propios de la cultura francesa que impera en las clases altas de la sociedad y donde se respiran algunas de sus costumbres³⁹⁵. Esta caracterización que le imprime al personaje Bigas Luna difiere con la imagen de la aristócrata que nos aportan las crónicas de la época según las cuales estaríamos ante una mujer que simpatiza con el pueblo, involucrada en fiestas y acontecimientos populares y que escapa del afrancesamiento en el que se envuelve el resto de la nobleza³⁹⁶.

En esta película, la duquesa sólo se mezcla con los lugareños durante la *Procesión de disciplinantes*, donde una campesina le entrega a la niña Mari Luz y que nos trae a la memoria el *Álbum de Sanlúcar: la duquesa de Alba y la negrita Mari Luz*³⁹⁷ (imagen 10). Cayetana viste un traje a la francesa³⁹⁸ compuesto por falda y corpiño muy entallado adornado con encajes y bordados y adorna su cabello con una escofieta de exagerado tul. Esta imagen dista de los retratos que Goya pintó a la duquesa, pero la moda que nos ofrece Bigas Luna podemos apreciarla en óleos como *Retrato de la reina María Luisa de Parma*³⁹⁹ o otras nobles de la época.

Las referencias a Goya se perciben ya en el mismo título del film: *Volavérunt*, homónimo del aguafuerte número sesenta y uno de la serie *Los caprichos*⁴⁰⁰ y de la novela de Antonio Larreta sobre la que se escribe el guión. Bigas Luna señala el aguafuerte como resultado de un deseo de la Duquesa: “Un día me gustaría volar. Lo he soñado muchas veces y me lanzo al vacío. Abriendo mis brazos puedo volar como una mariposa”. Partiendo de esta

³⁹⁵ PAYÁN, J.M.: *El cine español actual*. Madrid, Ediciones JC, 2001. Bigas Luna comenta en una entrevista (p. 79) que “*Volavérunt* es una película en la que se explica todo un discurso histórico, toda una época española con influencias italianas, francesas, un fresco de finales del siglo XVIII en España, pero sobre todo donde se está contando una historia de amor, de humanidades, de emociones que se cuentan a través de la mirada”.

³⁹⁶ RODRIGO, A.: *Figuras y estampas del Madrid goyesco*. Madrid, El Avapiés, 1987. En la p. 78 recoge una carta que el conde de Carpio le envía a su esposa en la que podemos leer: “Da memorias a la de Alba y una lección de paso sobre su conducta y juicio, y si no lo tomase, peor para ella, y no echo la culpa a los defensores del juicio, sino a ella, en vez de discurrir lo que la tiene en cuenta y debe hacer, emplea el tiempo agradablemente por aquellos instantes en cantar tiranas y envidiar a las majas”.

³⁹⁷ Francisco de Goya: *Álbum de Sanlúcar* (1796), Museo del Prado, Madrid.

³⁹⁸ LEIRA, A.: *La moda en España durante el siglo XVIII*, en *Indumenta*. Revista del Museo del traje. Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008, pp. 87-94

³⁹⁹ Francisco de Goya: *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (1789), Museo de Zaragoza (en depósito).

⁴⁰⁰ NORDSTRÖM, F.: *Goya, Saturno y la melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid, Visor, 1989, recoge el siguiente comentario que Goya del Capricho (p. 181): “El grupo de brujas que sirve de peana a la petrimetra más que necesidad es adorno. Hay cabezas tan hinchadas de gas inflamable que no necesitan para volar ni golpe de brujas”. Si nos referimos a la Cayetana cinematográfica podemos relacionar las verbas de Goya con la adicción a tomar “polvillos de los Andes”, esas hojas de cocaína machacadas que consumía la Duquesa.

descripción, Goya realiza un dibujo en un cuaderno⁴⁰¹ que Cayetana identifica con su sueño y comenta: “¿Ésta soy yo? Sí, como en mis sueños, volando. Pero hay monstruos en mis pies. ¿Es que no me quieres? *Volaverunt*. Qué palabra más extraña, pero me gusta. VOLA-VE-RUNT” (imagen 12). Acto seguido, la actriz imita la pose del dibujo, aunque dentro del mismo ambiente francés.

Frente a este mundo cortesano afrancesado convive otro en el que destacan las preferencias y costumbres del pueblo español: los *majos* y las *majas*, con su gusto por la fiesta al aire libre, el baile en forma de seguidillas, boleros y fandangos, el cante, y unas vestiduras que le son propias. Saura apuesta por la Cayetana española, de belleza castiza y ligada al pueblo. Además, la aristócrata es el hilo conductor en la memoria de Goya en su senectud y, ataviada como una maja, pero de luto y con mantilla, al igual que *La duquesa de Alba vestida de negro*⁴⁰² (imagen 13), se convierte en una especie de negra sombra rosaliana, cuya presencia, constante en el ocaso de sus días, representa la puerta entre la vida y la muerte⁴⁰³ (imagen 14). Pero Goya en *Burdeos* ofrece más imágenes de la aristócrata fácilmente vinculadas a la obra del pintor como *La duquesa de Alba vestida de blanco*⁴⁰⁴ o la escena de taller en la que pinta *La maja desnuda*⁴⁰⁵, para la que posa la propia Cayetana.

Tras la muerte de Carlos III en 1788, sube al trono Carlos IV, del que Goya fue pintor de cámara. Su falta de carácter y el hecho de haber delegado en la reina María Luisa y Godoy sus obligaciones como regente, hace que sus apariciones en el cine sean secundarias, ya que resultan más atractivos para el espectador otros aspectos⁴⁰⁶. En *Volavérunt*, Carlos IV acompaña a su esposa pero no ofrece ningún interés como personaje. Su indumentaria nos remite al *Retrato de Carlos IV*⁴⁰⁷ que Goya pintó con motivo de su ascenso al trono en 1789: traje granate bordado y, en la mano derecha, bastón de mando de capitán general. Ostenta todas sus condecoraciones, como la cruz y la banda de la orden de Carlos III.

Al contrario que su marido, el protagonismo de la reina es notable en aquellos filmes que atañen a la época. Contamos con multitud de referentes pictóricos goyescos en la configuración de este personaje de los que, por la naturaleza del artículo, reduciremos a un

⁴⁰¹ Esto es una licencia que se toma el director, ya que no consta que Goya realizase estos dibujos en un cuaderno, sino que lo más seguro es que fuese en hojas sueltas.

⁴⁰² Francisco de Goya: *Duquesa de Alba vestida de negro* (1797), Hispanic Society of America, New York.

⁴⁰³ En *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), podemos ver a la condesa de Gualda con estas mismas vestiduras y aludiendo en su pose al lienzo original.

⁴⁰⁴ Francisco de Goya: *La duquesa de Alba vestida de blanco* (1795), colección particular de la Casa de Alba.

⁴⁰⁵ Francisco de Goya: *La maja desnuda* (1797-1800), Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴⁰⁶ Nos referimos, por ejemplo, al supuesto romance entre la reina y el valido.

⁴⁰⁷ Francisco de Goya: *Retrato de Carlos IV* (1789), Museo Nacional del Prado, Madrid.

sólo ejemplo. María Luisa de Parma posa en el estudio del pintor en *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006) para la realización del lienzo *La reina María Luisa a caballo*⁴⁰⁸ (imagen 15). La escena es rica porque introduce al espectador en la manera de ejecutar un lienzo, en este caso, esbozando en primer lugar al caballo para, a continuación, centrarse en el retrato de la monarca que cabalga sobre un andamio de madera con silla de montar simulando el corcel. Muchas son las similitudes con el retrato original, obra que podemos ver concluida de la mano del pintor y que muestra a la regente: porta el mismo uniforme de coronel de la Guardia de Corps adaptada a su condición femenina y transmite el gesto altanero que la caracteriza como soberana del país.

Como hemos citado, el personaje de Godoy es fundamental para entender el reinado de Carlos IV, del que fue primer ministro entre 1792 y 1797. *Sangre de Mayo* (J. L. Garci, 2008) expone su fracaso político. La influencia de la pintura de Goya destaca en la creación física del popularmente llamado “el choricero” si traemos a colación el lienzo *Manuel Godoy, príncipe de la paz*⁴⁰⁹ (imagen17). Con él mantiene el peinado y los rasgos físicos, aunque la casaca con bordados entorchados en oro nos remite a *Manuel Godoy a caballo*⁴¹⁰ (imagen 17). Jordi Mollá da vida al valido del rey en *Volavérunt*, una imagen del político extraída del lienzo de 1801 cuyas similitudes estéticas no ofrecen duda. Ambos exhiben el uniforme de capitán general y, el bicornio que Goya pinta en el suelo, Mollá lo luce sobre su cabeza (imagen18).

Con aire festivo tras su proclamación como rey, Fernando VII entra a caballo en la villa de Madrid. *Sangre de Mayo* recoge este episodio entre los vítores de sus gentes sin imaginar lo que conllevaría la abdicación de Carlos IV. La imagen del monarca deriva del *Retrato ecuestre de Fernando VII*⁴¹¹ (imagen19), en el que el nuevo soberano, a lomos de un caballo castaño, se muestra ante su pueblo con el uniforme de capitán general, compuesto por levita oscura, pantalón amarillo, botas de montar, el bastón de mando de los ejércitos y sus condecoraciones, entre las que sobresalen el toisón de oro y la banda de la Orden de Carlos III. En el film se respecta esta representación, pero con ciertas licencias (imagen 20): el bicornio está colocado en otro sentido, el pantalón del rey es blanco al igual que la montura, que se levanta en corveta.

⁴⁰⁸ Francisco de Goya: *La reina María Luisa a caballo* (1799), Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴⁰⁹ Francisco de Goya: *Manuel Godoy, príncipe de la paz* (1801), Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

⁴¹⁰ Francisco de Goya: *Manuel Godoy a caballo* (1794), Colección particular.

⁴¹¹ Francisco de Goya: *Retrato ecuestre de Fernando VII* (1808), Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

EL PUEBLO Y LO POPULAR EN LA PINTURA DE GOYA

Cuando Goya llega a Madrid en 1775 para trabajar en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara bajo la dirección de Mengs, recibe como encargo la realización de siete cartones. Estos cartones para tapices reflejan la diversidad del pueblo con escenas cotidianas donde podemos ver juegos populares, niños, diversión, fiestas pero también accidentes, violencia, tristeza. Son un espejo de la sociedad del momento de los cuales, además de los tipos humanos, destacamos la riqueza con la que plasma la indumentaria masculina y femenina. Estas pinturas han sido citadas varias veces en el cine, sobre todo como reflejo de la vida en Madrid por aquellos años, pero lo interesante desde un punto de vista cinematográfico es la utilización de las mismas en contextos o situaciones que distan en espacio y tiempo de las fechas de su creación.

Ejemplo de ello es *La condesa María* (Benito Perojo, 1928), una cinta que tiene como trasfondo la guerra de Marruecos de 1859, pero al coincidir su estreno con el primer centenario de la muerte del pintor se incluyen, como homenaje, planos con escenificaciones de los tapices de Goya en color⁴¹² (*La gallina ciega*, *El manteo* y *La vendimia*), aunque desafortunadamente no se conservan. La prensa de la época se refiere a ellas como “Preciosas escenas, en color, de la fiesta goyesca con sus reproducciones de tapices del insigne maestro, que, a no ser, porque hemos visto cobrar vida a sus figuras, hubiéramos afirmado se trataba de fotografías tomadas del original”⁴¹³. Esta introducción es interesante porque relata el temprano interés de Perojo por una época y unos ambientes que plasmará años más tarde en *Goyescas* (1940), *Los majos de Cádiz* (1946), y *Sangre en Castilla* (1950).

Durante la década de los veinte encontramos varios ejemplos que aluden a la obra de Goya. José Buchs abogaba por esta temática porque para él “esas películas típicas, de asunto y costumbres netamente españoles, locales, si se quiere, son las que debe realizar la producción nacional, si se requiere competir dignamente con la extranjera”⁴¹⁴. Dentro de su producción, los filmes de “asunto” goyesco son *El conde maravillas* (1927) y *Pepe-Hillo* (1928), que se presenta como “Interesante y curiosa reconstrucción de la España goyesca”⁴¹⁵ y cuyo cartel

⁴¹² GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Ministerio de Cultura, Filmoteca Española, 1994

⁴¹³ “Estrenos en Madrid. La Condesa María”, en *ABC*, 8 de febrero de 1928, número suelto, pp. 10-11

⁴¹⁴ “Una encuesta. ¿Qué orientación debe darse a la producción cinematográfica nacional” en *La Pantalla*, Madrid, 7 abril de 1929, n 62, p. 1026

⁴¹⁵ *ABC*, 17 de octubre de 1928, p.11 (anuncio)

publicitario (imagen 21) nos remite al grabado *La muerte de Pepe Hillo*, Tauromaquia E, (imagen 22)

El ambiente de esta época tiene su máximo exponente en *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), una estampa de majos y aristócratas donde Perojo recoge las escenas madrileñas festivas y campestres que serían fuente de inspiración para tapices y cuadros; *La pradera de San Isidro*, *El pelele*, *La gallina ciega*, *La maja y el embozado* o *La riña en la venta nueva* son algunas de las obras representadas. Es, sin duda, un canto a la obra de Goya.

Este mundo goyesco forma parte también de aquellas películas protagonizadas por bandoleros, gitanos, tonadilleros y toreros⁴¹⁶, obras inspiradas en el folclore español y bañadas por el fuerte romanticismo en el que se basa su argumento. Ambientada a finales del XVIII, *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1944), es un melodrama musical que narra los amores entre María Polanco y el torero Pepe-Hillo. El personaje de Goya es el hilo conductor del guión porque aparece como nexo entre el torero y la protagonista. “En *La maja del capote* hemos visto una inteligente preocupación por animar algunas estampas inspiradas en la obra de Goya. He aquí su mejor acierto. Porque lograda la belleza plástica de la composición de los cuadros sobre escenarios naturales, en el armonioso movimiento de las figuras y en la calidad fotográfica, se ha logrado también el ambiente de la época⁴¹⁷” (imagen 23).

En la misma línea, traemos a colación *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958). Goya retrata a la artista en 1799⁴¹⁸ con una pose y una vestimenta que nos recuerda a los retratos ingleses del Neoclasicismo. El pintor, como personaje, tiene un papel secundario dentro de la película pero su obra ha servido como ambientación histórica: cartones interpretados, escenas de carnaval, tauromaquias... Todo un entramado de sucesos y situaciones que nos llevan a ese Madrid castizo que tantas veces hemos visto en la pantalla.

Dentro de las interpretaciones fílmicas de la obra de Goya, merece una mención a parte la puesta en escena del *Milagro de San Antonio de la Florida* (*Goya en Burdeos*, Carlos Saura, 1999). El enfoque que el director propone es muy sustancioso porque nos acerca a la configuración de la pintura desde su origen en el momento en el cual el sacerdote lee al pintor el milagro del Santo, la representación teatral del mismo, la búsqueda de inspiración de Goya en la orilla del Manzanares, el posado del pueblo de Madrid en su estudio mientras realiza los

⁴¹⁶ VALIÑAS, F.M.: *La recuperación del mito romántico nacional: gitanos, majos y bandoleros en el cine español*, en VELLIDO, J. (ed.): *Cine español: situación actual y perspectivas*. Actas del I Congreso de Cine español. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2001, pp. 429-445

⁴¹⁷ *Cámara*, abril 1944, n. 31

⁴¹⁸ Francisco de Goya: *La Tirana* (1799), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

bosquejos que luego desarrollará mediante la técnica del fresco en la superficie arquitectónica, para finalizar con la visualización de la pintura terminada en el recinto religioso. Resulta interesante la manera con la que Saura plantea el posado del pueblo de Madrid en el taller mientras que Goya toma notas, ya que no contamos con noticias documentales de que Goya hiciese cartones para sus frescos, como era habitual en otros pintores⁴¹⁹.

Hemos hablado del pueblo a través de sus fiestas y costumbres, pero existe otra cara que resulta igual de rica y quizás más productiva a nivel fílmico: el pueblo en lucha que, desde un punto de vista temático y compositivo bebe de las pinturas de guerra de Goya (*Los fusilamientos del 3 de mayo* y *La carga de los mamelucos*) y *Los desastres de la guerra*. Los arquetipos principales que nos ofrecen las obras sobre la Guerra de la Independencia son cuatro: la resistencia del pueblo de Madrid, las figuras de Goya y Agustina de Aragón y, por último, la guerrilla⁴²⁰.

La primera película que retrató estos acontecimientos fue *Los héroes del sitio de Zaragoza* (Segundo de Chomón, 1905), donde se alude al grabado *Que valor!* para personificar a Agustina de Aragón. Hasta el año 1927 no se vuelven a encontrar datos en España de películas que hayan tratado la guerra contra los franceses. En esta fecha, y con motivo de la proximidad del primer centenario de la muerte de Goya, se filma *El Dos de mayo* (José Buchs, 1927). Relacionados con la obra del pintor y sin comentar el argumento del filme, podemos ver reproducidos una merienda celebrada en la pradera de San Isidro o *Los fusilamientos del 3 de mayo* descompuestos en varios planos consecutivos. Desde un punto de vista escenográfico, parece que resultó novedoso la introducción del farolillo en el centro de la escena, pues el cuadro original había formado parte de las reservas del Prado prácticamente desde su creación⁴²¹.

Con la instauración de la dictadura franquista, Goya fue considerado como uno de los testigos fundamentales de aquel primer “alzamiento” del Dos de Mayo de 1808 y, de esta manera, sus imágenes pasaron a formar parte del imaginario de los vencedores, que comenzaron a utilizar su figura y su obra según la ideología del régimen⁴²². En los años de la autarquía

⁴¹⁹ ÁGUEDA, M.: *Goya en el relato cinematográfico*, en Cuadernos de Historia Contemporánea, 23 (2001), p. 93

⁴²⁰ MARTÍNEZ, J.: *La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine*, en Cuadernos de Historia Moderna. Anejos, IX (2010), pp. 191-213

⁴²¹ DEMANGE, C.: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional, 1808-1958*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2008, p.103

⁴²² ROSÓN, M. y VEGA, J.: *Goya, de la República al Franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)* en Arte en tiempos de guerra. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, 2008, pp. 245-258

(1939-1951), el franquismo potenció las películas de reconstrucción histórica y ensalzó dos períodos muy concretos de la Historia de España.

Por un lado, se inclina ante la fase imperial, desde los Reyes Católicos, con los temas de unidad nacional y el descubrimiento de América, y la siguiente expansión europea en las figuras de sus descendientes: la dinastía de los Austrias. En segundo lugar, “recupera” episodios de la Guerra de la Independencia (1808-1814) ya que, para el cine español, primero, influido por el nacionalismo de principios de siglo y dominado después por los ideales del nuevo régimen, el recuerdo del conflicto será un elemento recurrente. Este cine se caracteriza por la exaltación del héroe individual, siempre católico, patriota y, muchas veces, mujer⁴²³.

En relación al conflicto, *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) es, sin duda, la película más notoria de su época. Se trata de una cinta patriótica galardonada por el Círculo de Escritores Cinematográficos como mejor película del año en la que términos como raza, heroísmo, patriótico, valor, gloria, hazaña, espíritu de conquista contribuían, por un lado, a profesar un colérico españolismo a los vencedores de la todavía cercana Guerra Civil⁴²⁴ y, por otro, a hacerlos sentir más grandes en relación a la excelencia histórica de las naciones de su entorno (por aquellos años casi todas enemigas ya que los principales países aliados que España había tenido durante los años que duró la II Guerra Mundial, Alemania e Italia, habían sido derrotados). Este espíritu nacional estaba muy enraizado. En el film, hay dos referencias muy claras a Goya: *Desastre n.º 7, ¡Que valor!* con el que se identifica a Agustina⁴²⁵ (imágenes 24 y 25) y *Los Fusilamientos del 3 de mayo* (imágenes 26 y 27).

Si seguimos la huella cinematográfica no podemos dejar de citar otro tipo de ídolos para el pueblo: los bandoleros. Tenemos varios ejemplos al respecto, pero quizá una de las imágenes más reconocidas por el público en relación al tema que nos ocupa nos la ofrezca Saura en *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963). Estamos ante una película obviamente muy alejada de los preceptos del franquismo y con problemas con la censura, de la que nos interesa ese *Duelo a garrotazos*⁴²⁶ (imagen 28) entre El Tempranillo y el Luto por el liderazgo de la banda (imagen 29). Ambos, enterrados hasta las rodillas, se pelean dándose con un garrote y la muerte de uno supondrá el triunfo del otro. En *Llanto por un bandido*, la función

⁴²³ ROSÓN, M.: *Historia e identidad. Heroínas del cine histórico español de los años cuarenta* en Gloria Camarero (ed.): I Congreso Internacional de Historia y Cine. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008

⁴²⁴ LÓPEZ, M.M.: *El cine español y la Guerra de la Independencia* en Aportes, 46 (2001), pp.45-52

⁴²⁵ Esta misma iconografía (que Piot y Mélida identificaron con la heroína) que ya hemos mencionado en relación a *Los héroes del sitio de Zaragoza* (Segundo de Chomón, 1905) es utilizada también en la presentación de la película *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929).

⁴²⁶ Francisco de Goya: *Duelo a garrotazos* (1820-1823), Museo del Prado, Madrid.

de la obra de Goya no es otra que avalar un contexto histórico. Se recurre a la creación del artista como ejemplo de testimonio directo de los tristes sucesos acaecidos por aquellos años en los que la invasión de un ejército extranjero y la tiranía de Fernando VII sembraron la miseria, el caos y la violencia.

Si podemos decir que para Goya la guerra era la fatal consecuencia de una sociedad conducida por gobiernos nefastos, para Saura también lo es. Por esta razón, cuando rueda *Tango* (1998), cinta que muestra su particular rechazo a la dictadura argentina, toma como referente *La carga de los mamelucos*, *Los fusilamientos del 3 de mayo* y *Los desastres de la guerra* para idear una coreografía de repulsa al daño causado por Videla. Pero si hay un capítulo realmente interesante por su interpretación puramente teatral y su planteamiento esceno-gráfico es, sin duda, la secuencia de *Los desastres de la guerra* que Saura filma en *Goya en Burdeos*.

Goya describe el terror, la desolación, el sufrimiento. La muerte es protagonista en 65 estampas, el hambre en 14 y las mujeres luchando contra los soldados en 8. El Goya sauriano piensa en esta obra como en un terrible recuerdo y, sin lugar a dudas, se acerca a ella desde una subjetividad que no percibimos cuando el pintor hace referencia a otras composiciones o etapas de su vida. La historia que narra es la invasión del ejército francés y la defensa del pueblo español, unas escenas de extraordinaria violencia, terror y muerte que Saura, junto con La Fura dels Baus⁴²⁷, Vittorio Storaro y Roque Baños infunde de color y teatralidad en la pantalla; una creatividad colectiva que, por medio de una continua interacción da lugar a la puesta en escena de una secuencia magistral⁴²⁸.

Dicha secuencia pone en escena 16 de los grabados de Goya: 44. Yo lo vi, 39. Grande hazaña con muertos (imágenes 30-31), 70. No saben el camino, 16. Se aprovechan, 28. Populacho, 15. Y no hay remedio, 50. Madre infeliz, 24. Aún podrán servir, 52. No llegan a tiempo, 30. Estragos de la guerra, 29. Lo merecía, 14. Duro es el paso, 26. No se puede mirar, 21. Será lo mismo, 22. Tanto y más y el 23, Carretadas al cementerio. La escena está filmada íntegramente en estudio, lo que la dota de ese toque irreal pretendido por el director⁴²⁹, un hecho que la aleja de la apariencia de autenticidad o verosimilitud que pueden ofrecer los

⁴²⁷ No será la única vez que la compañía teatral catalana infiera vida a la obra de Goya. El 1 de mayo de 2008, con motivo de la celebración del Bicentenario de los sucesos de 1808, la Fura dels Baus recreó los lienzos *La carga de los mamelucos*, *Los fusilamientos del Príncipe Pío*, *La maja desnuda*, *La maja vestida*, *La familia de Carlos IV* y *María Luisa de Parma a caballo*.

⁴²⁸ SCOTT, J.: *El cine: un arte compartido*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1979, pp. 44-61

⁴²⁹ SEGUIN, J-C.: *Carlos Saura. Entrevista en De Goya à Saura. Échos et résonances*. Lyon, Le Grinh, 2005, p. 257

espacios naturales y que, a su vez, facilita ese aspecto teatral que le infunde la luz y la tierra empleados en la puesta en escena.

Parte de esta teatralidad cinematográfica se debe al trabajo de Vittorio Storaro que, con sus luces, sombras y colores, dota al film de la tensión, el dramatismo y el simbolismo que requiere cada una de las escenas. Esto se debe en gran medida a la paleta cromática del fotógrafo, dominada por un colorido muy concreto: rojo-violeta/verde/ azul-blanco, que responden a la simbología que para él encierran estos colores: el rojo representa el nacimiento, la irrupción en el mundo; el verde es el color de la vida; el azul y el blanco nos llevan al invierno, a un estado de letargo. Este juego con los tonos se puede leer como una lucha de fuerzas vitales, donde los cuerpos vivos de rojo intenso le ceden el paso a unos seres sin vida que, pasando por el verde de un cadáver, se ahogan entre el azul y el blanco del paisaje nevado⁴³⁰.

Precisamente el cuerpo ha sido el gran protagonista del mundo representacional de *La Fura dels Baus*. La carnalidad y el misticismo formarían uno de los binomios que han ido configurando su lenguaje junto con la naturaleza y el artificio, la grosería y la sofisticación, el primitivismo y la tecnología. El tratamiento de la imagen estética presencial o virtual, contiene un componente importante de plasticidad que proviene de la *performance* en sus inicios⁴³¹.

El cuarto elemento que integra la composición es el componente musical, a cargo de Roque Baños. Antonio Sempere⁴³² lo define como “tétrico y obsesivo poema sinfónico concentrado”. Es una melodía de 8 minutos de duración dividida en 3 partes: éxodo, batalla y muerte. En un principio se escucha un ritmo sostenido, corales *in crescendo* y aire solemne; a los cuatro minutos, durante las escenas de lucha, aumenta el ritmo: los golpes de tambor sustentan el avance de las tropas napoleónicas al tiempo que las corales cantan a los muertos una especie de *requiem* que concluye con la gravedad y la melancolía que produce la muerte.

Para finalizar, tenemos que señalar cómo la utilización de la obra de Goya, especialmente *Los Desastres de la guerra* y *Las Pinturas negras*, se han convertido en iconos de denuncia política vinculada a una determinada ideología. Esta vertiente es presumible en varias películas del cine español relacionadas con la Guerra Civil, destacando Luis Buñuel y Carlos Saura como máximos exponentes. Este es un tema muy estudiado en el que no vamos a

⁴³⁰ En relación al trabajo de Vittorio Storaro en *Goya en Burdeos*: SEGUIN, J-C: *Mehr Licht!* En *De Goya à Saura...* Op. Cit., pp. 209-226

⁴³¹ VV.AA: *La Fura dels Baus. 1979-2004* (Ed. MAURI, A.; OLLÉ, A.). Barcelona, Electa, 2004

⁴³² SEMPERE, A.: *Roque Baños. Pasión por la música*. Madrid, Ocho y Medio, 2002, p. 56

profundizar ya que, la importancia de estos autores y su obra merecen un tiempo y un espacio que aquí no podemos dedicarle⁴³³.

Además de éstos, *Los fusilamientos del tres de mayo* están vinculados a nivel iconográfico y escénico con los fusilamientos ejecutados durante la contienda de 1936, de los que extrapolan el significado de libertad y resistencia. *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) muestra la muerte de Gabino Diego con la misma camisa blanca y los mismos gestos que el personaje central de la obra de Goya, al que añade verbalmente un “viva la libertad” (imagen 32). En una ubicación alejada de Madrid, las proximidades de la Torre de Hércules, se fusila al médico Daniel da Barca en *O lápis do carpinteiro* (Antón Reixa, 1998) con esa misma vestimenta y compartiendo el mismo mensaje (imagen 33).

Tras este breve recorrido por las obras de Goya y su influencia en el cine español señalamos que, con el paso de los años, ciertas imágenes del pintor se han convertido en iconos y han servido y sirven para filmar temas desde ópticas distintas. La utilización política de los lienzos es un hecho, pero, en muchas ocasiones, se trata de imágenes puramente descriptivas que sirven como telón de fondo de un escenario que tan sólo pretende narrar una historia y, si en la escena vemos algún vestigio de la presencia del artista, la autenticidad de los hechos está más que demostrada.

⁴³³ Muy interesante al respecto la obra de Marsha Kinder *Blood Cinema. The Reconstruction of Nacional Identity in Spain*, donde la autora analiza desde un punto de vista no sólo cinematográfico sino también político y cultural la obra de directores como Saura, Buñuel, Erice o Almodóvar.

LOS RETRATOS DE GOYA



Ilustración 1: Vicente López:
El pintor Francisco de Goya (1826)



Ilustración 2: Francisco Rabal en
Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)



Ilustración 3: Francisco de Goya:
Retrato en el taller (1790-1795)



Ilustración 4: Francisco Rabal en *Goya en Burdeos*



Ilustración 5: Stellan Skarsgård en
Los fantasmas de Goya (Milos Forman, 2006)



Ilustración 6: Francisco de Goya:
Goya asistido por el doctor Arrieta (1820)



Ilustración 7. José Coronado en *Goya en Burdeos*

REALEZA Y NOBLEZA



Ilustración 8: Francisco de Goya:
El Duque de Osuna y sus hijos (1787-88)



Ilustración 9: Los Duques de Osuna en
Goya en Burdeos



Ilustración 10: Francisco de Goya: *La Duquesa de Alba* teniendo en brazos a la niña María de la Luz



Ilustración 11: *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999)



Ilustración 12: Francisco de Goya: *Volaverunt* (*Capricho 61*, 1797-99). Aitana Sánchez-Gijón en *Volavérunt*



Ilustración 13: Francisco de Goya: *La duquesa de Alba vestida de negro* (1797)



Ilustración 14: Maribel Verdú en *Goya en Burdeos*



Ilustración 15: Francisco de Goya: *La reina María Luisa a caballo* (1799)



Ilustración 16: Blanca Portillo en *Los fantasmas de Goya*



Ilustración 17: Francisco de Goya: *Manuel Godoy, Duque de Alcudia y Príncipe de la Paz y Ministro* (1801)



Ilustración 17: Godoy en *Sangre de mayo* (Garci, 2008)



Ilustración 18: Jordi Mollá como Godoy en *Volavérunt*



Ilustración 19: Francisco de Goya: *Retrato ecuestre de Fernando VII* (1808)



Ilustración 20: Entrada de Fernando VII en la villa de Madrid en *Sangre de mayo*

EL PUEBLO Y LO POPULAR

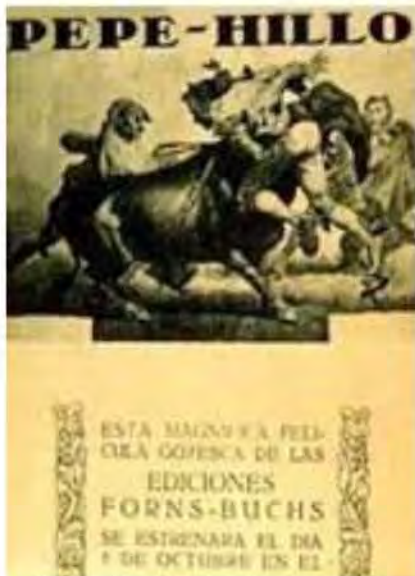


Ilustración 21: Cartel de la película *Pepe-Hillo* (José Buchs, 1928)



Ilustración 22: Francisco de Goya: *La muerte de Pepe Hillo* (Tauromaquia E)



Ilustración 23: Anuncio de prensa de *La Maja del Capote* (Fernando Delgado, 1943)



Ilustración 24: Francisco de Goya: *Que valor!* Los Desastres de la Guerra, n 7



Ilustración 25: Aurora Bautista en
Agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950)



Ilustración 26: Francisco de Goya:
Los fusilamientos del 3 de mayo (1814)



Ilustración 27: *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)



Ilustración 28: Francisco de Goya: *Duelo a garrotazos*.
 Pinturas Negras (1819-1823)



Ilustración 29: *Llanto por un bandido*
 (Carlos Saura, 1964)



Ilustración 30: Francisco de Goya: *Grande hazaña con muertos*. Los Desastres de la Guerra, n 39



Ilustración 31. La Fura dels Baus en *Goya en Burdeos*
(Carlos Saura, 1999)



Ilustración 32: *La hora de los valientes* (Antonio
Mercero, 1998)



Ilustración 33: *O lapis do carpinteiro* (Antón Reixa,
1998)